



# VU Research Portal

## Music as Installation Art: Organ Musicology, New Musicology and Situationality

Fidom, J.

2011

### **document version**

Publisher's PDF, also known as Version of record

[Link to publication in VU Research Portal](#)

### **citation for published version (APA)**

Fidom, J. (2011). *Music as Installation Art: Organ Musicology, New Musicology and Situationality*.

### **General rights**

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

### **Take down policy**

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

### **E-mail address:**

[vuresearchportal.ub@vu.nl](mailto:vuresearchportal.ub@vu.nl)

*Hans Fidom*

**Muziek als installatiekunst**

over orgelkunde, nieuwe muzikwetenschap en  
situationaliteit

Mijnheer de rector,  
Leden van het bestuur van de Stichting het Orgelpark,  
Leden van het curatorium van deze bijzondere leerstoel  
Dames en heren,  
Vrienden, familie en collega's,

Vorig jaar introduceerde beeldend kunstenaar John Perrault op zijn weblog Artopia het Museum-of-Modern-Art-syndroom, kortweg het Moma-syndroom. Hij omschrijft het als 'dat inzakkende gevoel van teleurstelling wanneer je een kunstwerk, dat je voordien alleen kende van reproducties, in het echt ziet.'<sup>1</sup> Perrault legde vervolgens zijn Artopia-groep op Facebook de vraag voor of ze dit syndroom kenden. Een van de leden, Manon Cleary, antwoordde met een kleine anekdote. 'Ik begeleidde eens een groep studenten langs de schilderijen uit de Phillips collectie in Washington,' schreef ze, 'toen een van mijn beste studenten me verraste door te vragen: "Zijn dit echte schilderijen?"'<sup>2</sup>

Mooie vraag. Hebben we een kunstwerk gezien als we er alleen een reproductie van kennen? Is er eigenlijk wel een origineel? We vragen daarmee, filosofisch geformuleerd, naar het 'aanwezig stellen' van het kunstwerk. Bij het nadenken over nut en noodzaak van Orgelkunde blijkt dat een belangrijk punt. Uiteraard gaat het dan om het aanwezig stellen van muziek. Orgelkunde is immers een vorm van muzikwetenschap.

### **Situationaliteit**

Theodor Adorno is een van de twee denkers die ik bij wijze van inleiding kort wil noemen. In zijn in 1949 verschenen *Philosophie der neuen Musik*<sup>3</sup> citeert Adorno met instemming de waarschuwing van zijn vriend Eduard Steuermann dat we 'de ervaring van muziek überhaupt'<sup>4</sup> dreigen te vergeten. Dat geldt zowel voor de 'leek', die, zoals Adorno het formuleert, 'van muziek alleen nog maar verlangt dat ze naast zijn werk voortkabbelt', alsook voor de kenner, wiens kennis gevaar loopt in 'geroutineerde betweterij' te ontaarden. Adorno zegt het zo: 'Terwijl hij elk stukje contrapunt kan controleren, overziet hij allang niet meer waar het überhaupt nog goed voor is.'<sup>5</sup> De remedie die Adorno oppert is dat we ons, wanneer we naar muziek luisteren, richten op het 'individuele kunstwerk',<sup>6</sup> en dat we ons er van bewust zijn dat onze kennis van algemene muziektheorie of muziekgeschiedenis daarbij tekortschiet. Adorno beseft dat zijn voorstel drastisch afwijkt van wat doorgaans wordt gedaan om 'die Sache, wie sie an und für sich selbst ist' te begrijpen; het omvat immers veel meer dan analyse, commentaar en kritiek.<sup>7</sup> Maar hij blijft erbij: hij wijst het idee af dat er 'algemene, stilzwijgend geaccepteerde' eisen aan het compositorische proces zouden kunnen worden gesteld.

Waar Adorno de aanwezigheid van het muziekwerk vooral bij het object zoekt, om dat door hemzelf gekozen woord te gebruiken, kiest Peter Sloterdijk een andere invalshoek. Hij stelt de aanwezigheid van muziek niet direct ter discussie maar neemt een indirecte route via een variatie op Hannah Ahrendts vraag 'Wo sind wir, wenn wir denken?' Sloterdijk vraagt: 'Wo sind wir, wenn wir musik hören?'<sup>8</sup> Zijn idee is dat we al in het prenatale levensstadium muziek horen: de hartslag en de stem van onze moeders. We anticiperen als foetus op de wereld als een klanktotaliteit, maar eenmaal geboren onmaskert die zich als lawaaitaliteit. Het effect is dat ons oor zich terugwenst in de baarmoeder, en zo ontstaat in muziek een verbinding van twee strevingen: we bewegen naar de wereld toe én ontvluchten haar. Sloterdijk verbindt die gedachte met twee soorten muziek, een die zich van de wereld afkeert, en een die zich voor de wereld opent.<sup>9</sup> Een antwoord op de vraag waar we zijn wanneer we muziek horen is daarom alleen mogelijk, zegt Sloterdijk, 'wanneer het muzikale in zijn gehele omvang tot een niet mis te verstane basiservaring herleid zou kunnen worden.' Hij komt vervolgens met een antwoord op de vraag naar de aanwezigheid van muziek: 'Musik ist nur im hörenden Subjekt'. Wat niet wil zeggen dat muziek van gering belang zou zijn, want de omkering geldt ook, zodat muziek essentieel wordt voor de mens: 'Das hörende Subjekt ist nur in der Musik.'<sup>10</sup>

Adorno en Sloterdijk zijn natuurlijk maar twee van vele filosofen die relevant zijn voor ons denken over muziek. Uiteraard leiden de bijdragen van al deze denkers samen niet tot een eenduidige muziekfilosofie, ook niet op het punt van het aanwezig stellen van muziek. Het lijkt erop dat we slechts kunnen zeggen dat kunstwerken 'situationeel' zijn, om een neologisme uit de management-literatuur te gebruiken.<sup>11</sup> Wanneer een kunstwerk aanwezig is, dan vooronderstelt dat immers in ieder geval een situatie waarin dat kunstwerk aanwezig genoemd kan worden. Voortbordurend op Adorno weten we dat hetgeen er in zo'n situatie klinkt een belangrijk element is, met Sloterdijk dat ook de luisteraar een essentiële rol speelt.

De praktijk lijkt het idee dat kunstwerken situationeel zijn te bevestigen. Strikt genomen werkt het bij kunst immers zo: iemand nodigt iemand anders uit en zegt 'luister eens'. Of: 'kijk eens'. Je luistert, je kijkt. Je zintuigen geopend; bij muziek meer dan je oren alleen, bij beeldende kunst meer dan je ogen alleen. Omdat situaties onherhaalbaar zijn, manifesteert kunst zich steeds opnieuw, en steeds anders dan de vorige keer. Het is onvermijdelijk daarbij aan Heraclitus te denken, die ver vóór onze jaartelling al leerde dat we niet tweemaal in dezelfde rivier kunnen stappen.

De praktijk laat óók zien dat er meer plaatsvindt dan kijken en luisteren alleen. Zodra het beleven van muziek in een groep plaatsvindt, wordt het bij muziek actieve krachtenveld sterk meebepaald door andere aspecten. Sociale aspecten met name, die expliciet zichtbaar worden in het gesprek 'ná de muziek', in de foyer, in de krant, op

de radio. Hoofdthema van dit gesprek is beoordeling. Wat hebben we beleefd, wat vinden we ervan, hoe verhouden onze meningen zich tot elkaar?

Na beoordelen mag correctie verwacht worden. Deze derde fase is het domein van een bijzonder soort luisteraar: de musicus. Correctie is niet alleen in de volgende uitvoering van hetzelfde stuk aan de orde, maar ook in opnamen ervan. Zeker nu de techniek de mogelijkheden tot gecontroleerd corrigeren enorm heeft uitgebreid, blijkt de verleiding daarvan onweerstaanbaar. Zoals tijdschriften graag gephotoshopte afbeeldingen publiceren, Facebook slechts nauwkeurig geconstrueerde en bewaakte profielen bevat, zo toont muziek in opnamen eveneens een gecorrigeerde wereld. Met inmiddels zelfs een variant op het Droste-effect tot gevolg: zo is er het verhaal van de wereldberoemde organist die hoogst nerveus is voor zijn concerten, omdat hij meent dat zijn concerten minstens zo strak en perfect moeten klinken als zijn cd's – en vervolgens natuurlijk zijn cd's weer net zo strak en perfect als zijn concerten. Een letterlijk vicieuze cirkel.

Beleven, beoordelen, corrigeren. Vervolgens opnieuw studeren om het volgende beleven mogelijk te maken. Ons muzikleven lijkt te worden aangedreven door een viertaktmotor. Dit mechanisme wordt op verschillende manieren van brandstof voorzien. Ik noem er drie.

De eerste is dat het Moma-syndroom bij muziek niet kan optreden. Terwijl we bij beeldende kunst het ding, dat een schilderij of een sculptuur immers óók is, in ieder geval nog kunnen opzoeken en – in principe – vastpakken, is dat bij muziek niet mogelijk. Noodgedwongen moeten we dus keer op keer vaststellen dat we het kunstwerk niet in zijn 'echte', zijn 'ware' gedaante hebben aangetroffen, ook wanneer we dachten van wel. Het doet denken aan de lezing die dirigent Sergiu Celibidache in 1985 in München hield.<sup>12</sup> Celibidache zei daarin dat er maar één Vijfde Symfonie van Beethoven bestaat. Die moest je volgens hem als dirigent zoeken, en wel via trial and error: niet zo, niet zo, en ook niet zo. Een frustrerende positie, want ook Celibidache was niet in staat zijn ideale uitvoering van Beethovens Vijfde, als hij die al ooit zou hebben gevonden, ooit exact te herhalen. Hij was dus gedoemd tot het einde van zijn leven 'niet zo!' te roepen.

Een tweede brandstofbron voor de eindeloos doorlopende viertaktmotor van ons muzikleven is het belang dat grote groepen musici aan 'informed performance' hechten; het idee is dat je tot een min of meer ideale uitvoering kunt komen op basis van kennis over componist, partituur, instrument, stijlen, denkwijzen enzovoort. Daarover is al veel gepubliceerd. Stan Godlovitch karakteriseerde deze positie als 'subordination view' – 'gehoorzaamheidsperspectief'.<sup>13</sup> Musici die dit perspectief hanteren, overschatten volgens hem de status van 'fixed works' en onderschatten de mate van 'underdetermination' in partituren. Peter Kivy's kritische teksten over authenticiteit zijn in dit verband eveneens relevant: Kivy onderscheidt vier typen authenticiteit. Je hebt, zegt hij, trouw aan uitvoeringsintenties van de componist,

trouw aan de uitvoeringspraktijk in de tijd van de componist, trouw aan hoe een uitvoering in de tijd van de componist klonk, en trouw aan jezelf als uitvoerder, als letterlijk originele musicus die anderen in zijn muziek niet naäapt. De eerste drie noemt Kivy voorbeelden van 'historische authenticiteit'. Interessant voor ons is vanmiddag vooral het vierde type authenticiteit, die we overigens weer kunnen nuanceren en relateren aan de eerste drie door, bijvoorbeeld, in te zien dat de authenticiteit van de musicus gerelateerd is aan de authenticiteit van zijn instrument.<sup>14</sup>

Godlovitch en Kivy waren niet de eersten die kanttekeningen maakten bij de neiging, die vooral in de sector van de oude muziek krachtig is geworden, om historische kennis als voorwaarde voor overtuigend musiceren te zien. Niemand minder dan componist John Cage wees er al in 1955 op dat 'het karakter van de kennis waarop de activiteit is geënt, vrijwel alle onvoorziene mogelijkheden verbiedt.' En: 'Een experimentele activiteit [waarmee Cage musiceren bedoelde] beweegt niet in termen van benaderingen en fouten, terwijl een "informed" activiteit dat juist aan zichzelf verplicht is.'<sup>15</sup>

Kenmerkend voor deze 'informed' activiteit is dat ze zich vooral richt op indirect bewijs, of, om het veel duidelijker Engelse woord te gebruiken: 'circumstantial evidence'. De bedoelde kennis betreft immers kennis rónnd de muziek, niet kennis over datgene wat er in een concrete situatie daadwerkelijk op het podium klinkt. Het risico van Adorno's al even genoemde 'routiniertes Bescheidwissen' is daarbij groot: het is een type kennis dat de toegang tot aandachtig en open luisteren kan versperren.

Een derde, met deze twee nauw verwante brandstofbron is dat bij beoordelen en corrigeren dikwijls, om een term van Henri Bergson te lenen, een 'gesloten moraal'<sup>16</sup> komt kijken, een systeem dat als doel heeft sociale zeden te behouden. Peer-group pressure is een belangrijke drijfveer van zowel musici als luisteraars bij hun beoordelings- en correctiespel, of het nu gaat om Celibidache's streven naar 'juiste' interpretatie of om de discussies die bij 'informed performance practices' komen kijken.

Met de herinnering aan Adorno en Sloterdijk in het achterhoofd, aangevuld met onze korte aanrakingen van Celibidache, Cage en Bergson, lijkt het aanbeveling te verdienen een extra inspanning te leveren 'om de muziek terug te brengen in de muziekwetenschap', zoals Nicholas Cooks beroemde oproep uit 1999 luidde.<sup>17</sup> Met andere woorden, en om de metafoor van zojuist nog wat op te rekken: wellicht kunnen we eraan bijdragen de viertaktmotor van ons muzikleven wat soepeler te laten lopen. Vooral het aspect beoordelen kan blijkbaar wel wat smeerolie gebruiken, en vervolgens logischerwijs ook het aspect corrigeren.

### **Nieuwe Muziekwetenschap**

De basis voor deze inspanning is in de jaren '80 gelegd met de opkomst van de New Musicology. Daarmee ontstond binnen de internationale muziekwetenschap extra aandacht voor de ervaring van muziek. Die tendens heeft redelijk voet aan de grond gekregen, en het is bijzonder dat de huidige stand van zaken juist met actuele

Nederlandse voorbeelden goed geïllustreerd kan worden. Zo gaf Sander van Maas zijn oratie aan de Universiteit Utrecht in 2009 als titel *Wat is een luisteraar?*,<sup>18</sup> daarbij onder meer refererend aan Elmer Schönbergers concept van 'Het Grote Luisteren'.<sup>19</sup> Duidelijk gericht op het verwerven van precieze, liefst meetbare kennis maar niettemin met de luisteraar eveneens in het vizier is het werk van Henkjan Honing, die zijn oratie aan de Universiteit van Amsterdam in 2010 van de titel *De ongeletterde luisteraar* voorzag.<sup>20</sup> Vincent Meelberg, van de Radboud Universiteit Nijmegen, wijst er in zijn vorig jaar verschenen boek *Kernthema's in het muziekonderzoek* op dat het wat hem betreft de 'luistervaring' is die centraal staat in het muziekonderzoek.<sup>21</sup> Een project waarin de situationaliteit van muziek als geheel geproblematiseerd wordt, en dus niet alleen de figuur van de luisteraar daarin, is het onderzoek naar het krachtenveld van 'The Field of Musical Improvisation', een concept van Marcel Cobussen, docent en onderzoeker aan de Academie der Kunsten van de Universiteit Leiden en het onder meer door deze universiteit gedragen initiatief docARTES, een doctoraatsopleiding in de kunsten.<sup>22</sup> Dat deze vormen van muziekwetenschap een veel breder en als vanzelfsprekend interdisciplinair domein opeisen dan, zogezegd, de 'oude muziekwetenschap', is uiteraard ook in de internationale literatuur zichtbaar. In zijn vorig jaar verschenen boek *Entangled* legt Chris Salter bijvoorbeeld interessante verbanden tussen uitvoeringspraktijk, filosofisch, natuurwetenschappelijk en sociologisch onderzoek.<sup>23</sup> Wat dat laatste betreft noemt Salter Lucy Suchman, die in 1987 de term 'situated action' muntte. Zij stelde dat de samenhang van een situationele actie op essentiële manieren gebonden is, niet aan individuele vooronderstellingen of conventionele regels, maar aan locale interacties, die afhangen van de specifieke omstandigheden van degene die handelt.<sup>24</sup> Interessant is op dit punt ook de muziekfenomenologie van Bruce Ellis Benson, die de improvisatie in de Westerse muziek een centrale functie toewijst. In zijn boek *The Improvisation of Musical Dialogue*, gepubliceerd in 2003, probeert hij een alternatief te vinden voor de, volgens hem, in de wereld van de klassieke muziek en in die van de daardoor gevormde muziektheorie breed geaccepteerde hegemonie van het ideaal van 'Werktreue' en van het daarmee samenhangende idee van de componist als ideale creator. Benson verwijst naar Stan Godlovitch en sluit aan bij Gadamer, die muziek ziet als een dialoog, met een 'logical structure of openness'. Hij komt tot de slotsom dat bij elk musiceren improvisatie komt kijken: niemand is volgens Benson 'eigenaar' van een muzikale situatie, niet de componist, niet de musicus, niet de luisteraar; ze zijn partners in een bijzonder spel, namelijk het maken van muziek, wat hij een improvisatoir proces noemt. Zo bezien is improvisatie het DNA dat de diverse acteurs in een muzikale situatie verbindt en dat die situatie zijn eigenheid verleent.<sup>25</sup>

### **Installatiekunst**

Zeer geachte toehoorders: Orgelkunde is bij uitstek een door de situationele praktijk van het musiceren gestuurde cultuurwetenschappelijke discipline. Als er één vorm van muziek expliciet situationeel is, zeker binnen onze Westerse cultuur, dan is het immers

wel orgelmuziek. Orgelkunde biedt daarmee binnen de nieuwe muziekwetenschap een interessant platform voor bijdragen aan het onderzoek naar de situationaliteit van muziek.

Dat verdient toelichting, en daarmee ben ik bij deel twee van mijn betoog. Om te beginnen wil ik hier graag filosoof Bert van der Schoot<sup>26</sup> citeren, die bij een van zijn bezoeken aan het Orgelpark hier in Amsterdam de situationaliteit van orgelmuziek in één woord ving door op te merken dat orgelmuziek in feite installatiekunst is. Kunst dus, die voor een specifieke ruimte wordt gemaakt en die, nadat de tentoonstelling is afgelopen, nooit meer exact zo zal bestaan.

Het punt is dat elk orgel principieel verschilt van elk ander orgel. Daardoor dwingt het de organist zijn muziek voortdurend te herzien en aan het te passen. Wie bijvoorbeeld een Preludium van Bach op het beroemde orgel van Haarlem met succes speelt en meent dat dezelfde aanpak, als die al mogelijk zou zijn, op het minstens zo mooie orgel van Kampen ook wel succesvol zal zijn, komt bedrogen uit. Ook al schelen beide instrumenten slechts vijf jaar in leeftijd, en ook al dateren ze allebei uit Bachs tijd: het Preludium zal in Kampen altijd anders klinken dan in Haarlem. Ik bedoel daarmee niet dat pianisten of violisten niet ook specifieke instrumenten uit duizenden herkennen en bij hun musiceren serieus nemen; wat ik wel bedoel is dat de blauwdruk van de viool en de piano eenduidiger is dan die van het orgel. Een pianocomponist kan daardoor vrij precies voorschrijven wat de pianist moet doen, terwijl een orgelcomponist die met een specifiek orgel in gedachten componeert de musicus in feite veroordeelt tot slechts dát ene specifieke orgel; dan wel zichzelf tot een verlies van controle zodra zijn partituur op een andere orgellessenaar belandt.

Belangrijk is in dit verband dat organisten rond het midden van de 19de eeuw, anders dan andere musici destijds, níet gestopt zijn met het beoefenen van de kunst van het zonder partituur musiceren. Ongetwijfeld hing de impuls daartoe samen met praktische eisen die aan organisten werden gesteld, namelijk om momenten van onvoorzienbare lengte in een kerkdienst met muziek te vullen. Maar ze beseften ook dat hun eigen orgel het best klonk wanneer ze zijn sterke punten benadrukten en zijn zwakke verdoezelden, dus wanneer ze improviseerden.

Het is interessant om te zien dat de positie van de musicus volgens dit perspectief op de situationaliteit van muziek in het centrum van het muzikale krachtenveld blijkt te liggen.

Om dat te illustreren sta ik aan de hand van een eenvoudige schets iets langer stil bij de organist van zo-even, die Bach speelt in Haarlem, Kampen en allicht op honderd andere orgels. De intentie van Bach is daarin als een schijnwerper getekend, en zijn partituur als een ronde vorm; een vorm die het licht van de schijnwerper zodanig bundelt dat er op het vlak erachter een enigermate gefocuste lichtkring ontstaat. Deze lichtkring representeert de verzameling van alle mogelijke uitvoeringen van de partituur. De organist vindt een positie in dit domein door enerzijds kennis over de



componist, zijn ideeën, de stijl van zijn tijd te verzamelen, en anderzijds kennis over het instrument waarop hij de muziek tot klinken zal brengen. Zo construeert de organist een route binnen de lichtkegel tussen het idee van de componist en de partituur enerzijds, en anderzijds in het verlengde daarvan een route tussen partituur en uitvoeringsdomein. De link die zo tussen componistintentie en uitvoering ontstaat, ontzenuwt op slag het Platoonse idee van een 'juiste' uitvoering, of die nu via Celibidache's benadering, via het streven naar historical informed performances of via peer group pressure wordt voorondersteld. Vele uitvoeringen zijn mogelijk, en dat is precies wat we in de praktijk zien.

Een uitbreiding van dit model toont vervolgens dat opnamen als partituren fungeren. Luisteren naar Bach in Kampen via je iPod in de trein kan van de muziek, om maar een voorbeeld te noemen, een soort filmmuziek maken. Zodra de organist een punt in het uitvoeringsdomein vastlegt in een opname, verschijnt dit punt later opnieuw, namelijk wanneer de opname ergens wordt beluisterd. Op dat moment fungeert het door de organist gekozen en door de technicus gecorrigeerde punt binnen het uitvoeringsdomein als een nieuwe intentie, vergelijkbaar met de intentie van de componist toen die zijn partituur schreef, zodat de opname nu als 'partituur 2.0' fungeert: de opname is een vorm geworden, die het domein waarin de muziek nu verschijnt op haar beurt binnen de perken houdt. De opname waarborgt immers dat hetgeen er klinkt nu niet alleen als Bachs muziek herkenbaar is, maar ook als die-en-die-uitvoering ervan. Tevens is de machtspositie opnieuw verschoven: bij het creëren van een punt in het uitvoeringsdomein verplaatste het zich van componist naar musicus, bij het creëren van 'uitvoeringsdomein 2.0' verplaatst het zich naar de luisteraar, die immers door de keuze van de afspeel-apparatuur en allerlei andere randvoorwaarden belangrijke parameters van de nieuwe muzikale situatie bepaalt. Mit dit inzicht hebben we een, om een Sloterdijk-achtig woord te gebruiken, krachtig immuunsysteem<sup>27</sup> tegen de narigheid van het Moma-syndroom gevonden. Het antwoord op de vraag 'is dit echt' verandert nu immers van een voortdurend 'nee', zoals we bij Celibidache zagen, in een voortdurend 'ja'. Wat op zijn beurt betekent dat niet alleen de bedoeling van de componist, maar ook de bedoeling van de musicus niet de ideale referentie kan zijn bij beoordelen en corrigeren. Dat kan alleen maar datgene zijn dat daadwerkelijk beleefd is – de muzikale situatie dus, in de perceptie van de luisteraar.

### **Orgelkunde**

Nicholas Cooks ideaal van 'putting back music in musicology' maakt het uitvoeren van muziek en het beoefenen van muziekwetenschap er dus niet eenvoudiger op.

Orgelkunde is bij uitstek geschikt om dat probleem zo klein mogelijk te houden. Zoals het orgel organisten dwingt voortdurend te reflecteren over hoe hun muziek in de actuele situatie klinkt, zo dwingt Orgelkunde musicologen dat wat in die actuele situatie daadwerkelijk klinkt als ijkpunt voor hun muziekwetenschappelijke onderzoek te nemen. Orgelkunde kent bovendien een praktisch voordeel: onderzoek naar

orgelmuziek is relatief eenvoudig doordat de situationaliteit ervan zich door overzichtelijkheid kenmerkt, vanwege de enkele musicus en het enkele instrument.

Het zal na dit alles niet verrassen dat luisteronderzoek hier aan de VU een belangrijk thema zal zijn. In 1940 deed Adorno al dergelijk onderzoek aan de Universiteit van Princeton. Maar waar hij een probleem zag in de onontwarbaarheid van reacties van luisteraars op een bepaalde muzikale situatie, bijvoorbeeld in datgene wat bij diezelfde luisteraars meeresoneerde aan vooronderstellingen, is dat binnen de opvatting van muziek als situationeel krachtenveld een factor die als een vanzelfsprekendheid wordt herkend, zelfs als een essentieel deel van de ervaring. Adorno's probleem was veeleer dat hij het primaat bij het 'object' legde, in de zin van hetgeen er klinkt, en daarmee een positie innam die andere aspecten onderwaardeerde.<sup>28</sup>

In het kader van het in 2008 in het Orgelpark gelanceerde Research Program, dat logischerwijs nauw verbonden is aan Orgelkunde hier aan de VU, zijn inmiddels de nodige voorbereidingen voor luisteronderzoek getroffen. Zo is binnen het Improvisation Project onder meer het concept Real Time Analysis voorbereid, na uitvoerige discussie omgedoopt tot Witnessing Music in Real Time. In samenwerking met de Forschungstelle Basel für Improvisation en de Academie der Kunsten in Leiden is in enkele intensieve sessies uitgewerkt hoe we kunnen bestuderen hoe muziek op het moment dat zij klinkt wordt waargenomen en ervaren, zowel door luisteraar als musicus. Het ligt in de bedoeling dergelijk luisteronderzoek via diverse sporen te doen: via publieksonderzoek bij live concerten<sup>29</sup>, via onderzoek naar het gesprek ná muziek, zoals in de muziekjournalistiek en in juryvergaderingen bij concoursen, en via onderzoek van oude opnamen. Een extra spoor zal het bevragen van de intonateurs onder de orgelbouwers zijn, de klankafwerkers dus, en van orgeladviseurs: wanneer is volgens hen een stationaire klank overtuigend en waarom? Op dit punt raakt Orgelkunde aan de Sonic Studies die inmiddels als een nieuwe, niet op muziek maar op klank gerichte discipline volwassen wordt.

Een met deze vorm van Witnessing Music in Real Time nauw samenhangende tweede aanzet tot onderzoek binnen het Improvisation Project is problematisering van het begrip 'improvisatie'. Wanneer de musicus geen partituur gebruikt, dan hebben ook de (andere) luisteraars die niet, en hoeft niemand rekening te houden met de bij zo'n partituur behorende referenties aan eerdere uitvoeringen en opnamen. Improvisatoir musiceren betekent zo bezien in feite improvisatoir luisteren.

Het is in dit verband van belang in te zien dat we met ons gebruik van het begrip improvisatie in feite regelmatig de muzikale erfenis van ons verleden koloniseren. Identificeren we, bijvoorbeeld, improvisatie niet ook op plaatsen in het verleden waar we veeleer 'gewoon' te maken hebben met de destijds gebruikelijke manier van musiceren? Wanneer organisten als Bach en Buxtehude musicerden, was dat doorgaans zonder partituur en verschilde de status daarvan dus wezenlijk van die welke we vandaag de dag aan orgelimprovisatie toekennen. Samen met de geschiedenis van de orgelbouw spiegelt zo ook de geschiedenis van de orgelmuziek hoe muziek en

musiceren zich in het Westen in het algemeen hebben ontwikkeld, en hoe situationaliteit van muziek in andere tijden anders functioneerde. Dat op het spoor willen komen, is een van de redenen waarom het Orgelpark volgend jaar de reconstructie plaatst van het orgel dat in 1479 in de Klaaskerk in Utrecht is gebouwd.<sup>30</sup> Deze reconstructie is een initiatief van de Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed. Welke muzikale situaties levert dit instrument op, wat leert ons dat over orgelklank en musiceren toen, en wat over op een dergelijk instrument musiceren nu? Erfgoedonderzoek en onderzoek naar 'Improvisational Musicking' zullen bij Orgelkunde zo hand in hand gaan en breder uitwaaiëren dan luisteronderzoek alleen. Parallel aan deze onderzoeksactiviteiten zijn inmiddels enkele promovendi gestart. Muziek als situationaliteit begrijpen en dat aan orgelmuziek onderzoeken, betekent voor hen onder meer serieus aandacht besteden aan combinaties van muziek en orgels die op het eerste gezicht niet bij elkaar passen – zoals Bach op het Couperin-orgel hier achter mij,<sup>31</sup> wat mij betreft door VU-organist Henk Verhoef zojuist prachtig gespeeld. In lijn daarmee brengt één van de aankomende promovendi de merkwaardige orgelmuziekcultuur in de Gereformeerde gezindte van de vroege 20ste eeuw in kaart: hoe werd er in de tijd van Abraham Kuiper gemusiceerd, hoe werkte de cultuur die rond Jan Zwart en vervolgens na diens dood ontstond, welke muzikale situaties deden zich voor? Partituur- en literatuuronderzoek horen daar zeker bij, maar vooral ook onderzoek van oude opnamen.

## Epiloog

Er zijn, kortom, goede redenen om muziek als een vorm van installatiekunst te herkennen. Om op basis daarvan onderzoek te doen naar specifieke muzikale situaties, naar specifieke kunstwerken dus. Orgelkunde is een ideale discipline voor dergelijk onderzoek, en kan er zo aan bijdragen de situationaliteit van muziek als een relevant thema binnen de Muziekwetenschap, nieuw of niet, te markeren.<sup>33</sup>

Ik rond af, en wil dat graag doen met enkele dankwoorden. Allereerst aan het College van Bestuur van de VU, dat na het plotselinge overlijden van mijn voorganger Ewald Kooiman in januari 2009 meteen wist dat de leerstoel Orgelkunde voortzetting verdiende. Aan het bestuur van Stichting het Orgelpark, en in het bijzonder aan Loek Dijkman, de voorzitter van de stichting, die bewerkstelligde dat de leerstoel metterdaad opnieuw gevestigd kon worden. Ik dank decaan Douwe Yntema van de Faculteit Letteren, evenals Ginette Verstraete en Wouter Davidts van Algemene Cultuurwetenschappen voor hun stimulerende en grote betrokkenheid. Ik verheug me op de samenwerking met hen en met de andere collega's hier, zoals met name Timo de Rijk, hoogleraar Design Cultures – orgels zijn immers niet alleen muziekinstrumenten maar ook voorwerpen met een geheel eigen vormgeving. Hartverwarmend is ook de positieve begroeting door de muziekwetenschappelijke vakgroepen aan de Universiteit van Amsterdam en de Universiteit Utrecht; ik denk aan Rokus de Groot, Henkjan Honing, Sander van Maas, Emile Wennekes, Karl Kügle, Jaap

den Hertog en natuurlijk Bert van der Schoot. Samenwerking is inmiddels ook geïnitieerd met het plezierig grote aantal universiteiten waar orgelmuziek en onderzoek daarnaar speciale aandacht hebben. Ik noem Joris Verdin van de Katholieke Universiteit in Leuven, Jan Luth van de Rijksuniversiteit Groningen, Peter Peters van de Universiteit Maastricht, Vincent Meelberg van de Radboud Universiteit in Nijmegen en Albert Clement van de Roosevelt Academy in Middelburg. Marcel Cobussen, van de Academie der Kunsten aan de Rijksuniversiteit Leiden, wil ik hier speciaal noemen: zijn betrokkenheid en vriendschap zijn van grote betekenis geweest bij het denkproces over wat Orgelkunde kan en dus moet zijn. Gesteund voel ik me ook door mijn collega's bij het Orgelpark, Johan Luijmes en Sonja Duimel. Mede aan hen is het danken dat de bijzondere leerstoel Orgelkunde en het Orgelpark Research Program zo soepel samengaan. Dank jullie wel.

Tegelijk sta ik hier ook een beetje eenzaam. Niet alleen mijn promotor Ewald Kooiman is overleden, maar een klein half jaar geleden inmiddels ook mijn copromotor Hermann Busch. Busch was in Duitsland dé 'Autorität' op het gebied van orgelkundig onderzoek. Vanaf 1987, toen Ewald bijzonder hoogleraar Orgelkunde werd, was hij bovendien een krachtig supporter van diens leerstoel hier aan de VU. Daarom dank ik hier als laatste speciaal Mirjam Kooiman, haar moeder Truus en haar broer Peter, die me de toga van Ewald hebben toevertrouwd. Dank jullie wel voor dat ontroerende gebaar. Ik vind het een eer zijn werk aan de VU te mogen voortzetten.

Ik heb gezegd.

## Noten

- 1 John Perrault introduceerde de term 'MoMA Syndrome' op zijn weblog in een tekst die hij publiceerde op 17 mei 2010, onder het kopje 'The Moma Syndrome'. Een citaat: 'There is also something I will call the MoMA Syndrome: some first-time visitors to MoMA, wherever they are from, swoon and faint because the art they see does not live up to the perfection of full-color reproductions and slide presentations they have already viewed. That Pollock or Picasso is too small. That Barnett Newman is too messy. The ceilings are too low, and there are far too many people crowding in front of each painting. Is that really how a Monet looks?' Deze initiële bijdrage is te vinden op [http://www.artsjournal.com/artopia/2010/05/yves\\_klein\\_online\\_plus\\_the\\_mom.html](http://www.artsjournal.com/artopia/2010/05/yves_klein_online_plus_the_mom.html). In de introductie tot de discussie die erop volgde, schreef Perrault onder het kopje 'Fasten Your Seat Belts: The MoMA Syndrome Writ Large', gepubliceerd op 14 juni 2010: 'The MoMA Syndrome is defined by that sinking feeling of disappointment when victims see artworks previously known only through color reproductions or projections in a lecture hall.' En: 'I called it the MoMA Syndrome because it sounds catchy and, after all, MoMA has the world's biggest cache of modern-art masterpieces, which are, for better or worse, endlessly reproduced.' <http://www.artsjournal.com/mt4/mt-search.cgi?search=moma&IncludeBlogs=16>.
- 2 Het originele citaat: 'And finally escorting a group of undergraduate students through the Phillips Collection in DC, I was very surprised when one of my brightest students asked, "are these real paintings?". She thought they were posters. Well John, what are real paintings?' De complete discussie is hier te vinden: [http://johnperraulttheartopian.blogspot.com/2010\\_08\\_01\\_archive.html](http://johnperraulttheartopian.blogspot.com/2010_08_01_archive.html). Manon Cleary is kunstenaar; ze woont en werkt in Washington DC. Zie onder meer: <http://thenewgay.net/2008/03/artist-profile-manon-cleary.html>.
- 3 Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Gesammelten Schriften XII; hier gebruikt: de 'text- und seitenidentische' uitgave van Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1978. Het boek verscheen in 1949, als het eerste boek van Adorno na de oorlog. Adorno schreef het tussen 1940 en 1948 tijdens zijn verblijf in Amerika. In de volgende noten verwijs ik naar dit boek eenvoudig met 'Adorno'.
- 4 Adorno, 30. Originele tekst: 'Stichthaltig ist der Verdacht, den Steuermann einmal äußerte, daß der Begriff der großen Musik, der heute an die Radikale übergegangen ist, selber nur einem Augenblick der Geschichte angehöre; daß die Menschheit im Zeitalter der allgegenwärtigen Radios und Grammophonautomaten die Erfahrung von Musik überhaupt vergesse.' Adorno studeerde korte tijd bij Steuermann, in 1924. Steuermann was pianist en componist; in 1957 was hij een van de docenten bij de Ferienkurse für neue Musik in Darmstadt.
- 5 Adorno, 30-31, voetnoot 13. Adorno noemt hier Hegel, überhaupt een belangrijke figuur in zijn *Philosophie der neuen Musik*, die in de 'Musikästhetik' 'Dilettanten und Kenner kontrastiert'. Volgens Adorno ziet Hegel de 'Notwendigkeit der Divergenz beider Typen' over het hoofd, 'die eben aus der Arbeitsteilung folgt'. Want: 'Kunst ist zum Erben hochspezialisierter handwerklicher Verfahren geworden, als das Handwerk selber durch Massenproduktion abgelöst war.' Hij vervolgt: 'Damit hat aber der Kenner [...] auch sich selber zur Unwahrheit entfaltet, komplementär zu der der Laien, welcher von der Musik nur noch erwartet, daß sie neben seinem Arbeitstag hinplätschere. Er [de kenner] ist zum Experten geworden, sein Wissen, das einzige, das die Sache überhaupt noch erreicht, zugleich zum routinierten Bescheidwissen, das sie tötet. Er vereint zünftlerische Toleranz mit sturer Naivetät in allem, was über Technik als Selbstzweck hinausgeht. Während er jeden Kontrapunkt kontrollieren kann, übersieht er längst nicht mehr, wozu das Ganze und ob es überhaupt noch gut sei: die spezialisierte Nähe schlägt in Verblendung, Erkenntnis in gleichsam administrativen Rechenschaftsbericht um.'
- 6 Adorno, 17: 'Seitdem der kompositorische Prozeß einzig an der eigenen Gestalt eines jeden Werkes, nicht an stillschweigend akzeptierten, allgemeinen Forderungen sein Maß hat, läßt sich nicht mehr ein für allemal "lernen", was gute oder schlechte Musik sei. Wer urteilen will, muß den unauswechselbaren Fragen und Antagonismen des individuellen Gebildes ins Auge sehen, über die keine generelle Musiktheorie, keine Musikgeschichte ihn unterrichtet.'
- 7 Adorno, 33: 'Gefordert ist vielmehr, die Kraft des allgemeinen Begriffs in die Selbstentfaltung des konkreten Gegenstandes zu transformieren und dessen gesellschaftliche Rätselbild mit den Kräften seiner eigenen Individuation aufzulösen.' En: 'Zugleich [...] grenzt die Methode auch von den Tätigkeiten sich ab, welchen herkömmlicherweise die "Sache, wie sie an und für sich selbst ist", reserviert wird. Das sind die deskriptive technische Analyse, der apologetische Kommentar und die Kritik.' De uitdrukking 'die Sache, wie sie an und für sich selbst ist', haalt Adorno uit Hegels *Phänomenologie des Geistes*, waarin Hegel schrijft, zoals Adorno citeert, dat 'wir es nicht nötig haben, Maßstäbe mitzubringen und unsere Einfälle und Gedanken bei der Untersuchung zu applizieren; dadurch, daß wir diese weglassen, erreichen wir es, die Sache, wie sie an und für sich selbst ist, zu betrachten.'
- 8 Peter Sloterdijk, *Der ästhetische Imperativ / Schriften zur Kunst* (Hamburg: Philo & Philo Fine Arts, 2007), deel I: 'Klangwelt', 8-83; 'Wo sind wir, wenn wir Musik hören': 50-83. Sloterdijk introduceert de vraag van Ahrend als een 'bizarre gedachte'. Maar: 'Bizarre Gedanken schließen noble Muster so wenig aus wie der Wahnsinn die Methode. Dass es aber auch vernünftige Wahnsinns-Gewinne gibt, die mehr sind als Sprachverkehrungen, dies könnte zu den Lektionen zählen, die sich aus tiefenmusikologischen Überlegungen ziehen lassen' (50).
- 9 Sloterdijk verdeelt de mening van Emile Cioran, namelijk dat 'all das, was musikalisch ist, [...] zur Reminiscenz [gehört]', in tweeën. 'Erstens, vor der Individuation hören wir voraus – das heißt: das fötale Gehör antizipiert die Welt als eine Geräusch- und Klangtotalität, die immer im Kommen ist; es lauscht ekstatisch vom Dunklen der Tonwelt entgegen, meist welwärts orientiert, in einen unentmutigbaren Vorneigung in die Zukunft. Zweitens, nach der Ichbildung hören wir zurück – das Ohr will die Welt als Lärmtotalität ungeschehen machen, es sehnt sich zurück in die archaische Euphonie des vorweltlichen Innen, es aktiviert die Erinnerung an eine euphorische Enstase, die uns wie ein Nachleuchten vom Paradies her begleitet' (56). 'Musik wäre demnach immer schon die Verbindung zweier Strebungen, die sich wie dialektisch aufeinander bezogene Gebärden gegenseitig erzeugen' (57).
- 10 Sloterdijk introduceert een 'sonoor Cogito' via een kritische herhaling van het experiment van Descartes. Jezelf horen gaat immers, concludeert Sloterdijk, aan jezelf denken vooraf, en dus bestaat naast het Cartesiaanse 'logisch Cogito' een 'sonoor Cogito'. Over de vraag wat een muzikale ruimte is, hoe je die betreedt en hoe je die weer verlaat, zegt Sloterdijk: 'Die Antwort hierauf wäre nur möglich, wenn das Musikalische in seinem gesamten Umfang auf eine unmissverständliche Grunderfahrung zurückgeführt

- worden konde, die, wie ein Axiom of ein sonores Cogito, das unerschütterliche Fundament musikalischer Gewissheit lieferte. Von einer solchen Grundlage jedoch ist nichts bekend, so wenig wie von musikologischen Absichten des Descartes' (64). Vervolgens werkt Sloterdijk het idee uit dat Descartes' experiment alleen lukt omdat hij een blinde vlek heeft, of, beter, een dove vlek: 'Es ist ihm nicht gegenwärtig, dass er seiner selbst und seines Denkens nur darum gewiss sein kann, weil ein Sichhören seinem "Sichdenken" zuvorkommt' (67). 'Das sonore Cogito ist das genaue Gegenteil dessen, was Descartes von dem logischen Cogito verlangt; es ist weder ein Fundament – weil es nichts trägt – noch etwas Unerschütterliches, weil es nicht fixiert werden kann' (68). Conclusie: 'Musik ist nur im hörenden Subjekt. Dieser Satz freilich bleibt allein zusammen mit seiner Umkehrung richtig: Das hörende Subjekt ist nur in der Musik. Bei sich sein kann das Subjekt mithin nur, wenn ihm etwas gegeben ist, was sich in ihm hören lässt – ohne Klang kein Ohr, ohne Anderes kein Selbst' (69).
- 11 Paul Hersey en Ken Blanchard werken in *Management of Organizational Behavior – Utilizing Human Resources* (New Jersey: Prentice Hall, 1969; tot op vandaag een zeer populair boek) het idee uit dat streven naar effectief leiderschap succesvol kan zijn wanneer men inziet dat elke situatie een eigen type leiderschap vereist: dergelijk leiderschap, dat zich steeds aanpast, wordt in het verlengde daarvan 'situationeel' genoemd.
  - 12 Sergiu Celibidache, *Über musikalische Phänomenologie / Ein Vortrag* (Augsburg: Wißner-Verlag, 2008).
  - 13 Stan Godlovitch, *Musical Performance / a Philosophical Study* (London: Routledge 1998). Hoofdstuk 3 ('Performances and Musical Works'): 81-96.
  - 14 Peter Kivy, *Authenticities / Philosophical Reflections on Musical Performance* (Ithaca/Londen: Cornell University Press, 1995), 6-8.
  - 15 John Cage, 'Experimental Music: Doctrine', *The Score* and I.M.A. Magazine (Londen: 1955, opnieuw uitgegeven in John Cage, *Silence* (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961), 13 ff.) Citaat (15): 'In view, then, of a totality of possibilities, no knowing action is commensurate, since the character of the knowledge acted upon prohibits all but some eventualities. From a realist position, such action, though cautious, hopeful, and generally entered into, is unsuitable. An experimental action, generated by a mind as empty as it was before it became one, thus in accord with the possibility of no matter what, is, on the other hand, practical. It does not move in terms of approximations and errors, as "informed" action by its nature must, for no mental images of what would happen were set up beforehand; it sees things directly as they are: impermanently involved in an infinite play of interpenetrations.'
  - 16 In *Les deux sources de la morale et de la religion* (Parijs: Presses Universitaires de France, 1932) zegt Bergson dat er twee 'bronnen van de moraal' zijn: de een is gesloten, gevormd door de druk die door de maatschappij op ons wordt uitgeoefend, onpersoonlijk en gericht op het behoud van sociale zeden; de ander is open, persoonlijk, onafhankelijk van de gemeenschap, scheppend.
  - 17 Nicholas Cook, 'What is musicology', *BBC Music Magazine* 7/9, May 1999, 31-33.
  - 18 Sander van Maas, *Wat is een luisteraar / Reflectie, interpellatie en dorsaliteit in hedendaagse muziek* (Utrecht: Universiteit Utrecht, Faculteit Geesteswetenschappen, 2009).
  - 19 Elmer Schönberger introduceerde zijn idee van 'het grote luisteren' in de Huizinga-lezing van 2005. NRC Handelsblad publiceerde een verkorte versie op 17 december 2005. De lezing is onverkort te vinden in Schönbergers boek *Het gebroken oor* (Amsterdam: Meulenhoff, 2007), waarin tevens andere artikelen van Schönberger te vinden zijn, eerder gepubliceerd in *Vrij Nederland*. De voorzijde van het boek wordt overigens gesierd door een foto van een orgelklaviatuur.
  - 20 Henkjan Honing, *De ongeletterde luisteraar* (Amsterdam: Koninklijke Nederlandse Academie van Wetenschappen, 2010).
  - 21 Vincent Meelberg, *Kernthema's in het muziekonderzoek* (Den Haag: Boom Lemma uitgevers, 2010), 110: 'Bij de studie van muziek waarbij het accent op muzikale parameters ligt, wordt uitgegaan van muziek zoals deze ervaren wordt door een luisteraar. In deze benadering is het object "muziek" zowel conventioneel als klinkend. Bovendien staat hier de interactie tussen muziek en luisteraar centraal. Het gaat hier om de luisterervaring, en dit is het fenomeen dat centraal staat in het muziekonderzoek.'
  - 22 Marcel Cobussen publiceerde *The Field of Musical Improvisation* online, in samenwerking met Henrik Frisk en Bart Weijland. Het artikel is te vinden op <http://musicalimprovisation.free.fr/index.php>. Zie ook <http://www.cobussen.com>. In dit verband eveneens relevant: Marcel Cobussen, *Thresholds / Rethinking Spirituality Through Music* (Ashgate: Aldershot/Burlington, 2008).
  - 23 Chris Salter, *Entangled / Technology and the Transformation of Performance* (Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2010). Salter opent zijn boek met een verwijzing naar de hoop die introductie van technologie in de kunsten steeds weer wekt: 'What these histories so fundamentally reveal is that the performing arts are really an instable mixture amalgating light, space, sound, image, bodies, architecture, materials, machines, code, and a perceiving public info unique spatiotemporal events' (xxi-xxii).
  - 24 Salter, xxxiv: 'Emerging from learning theory and anthropological studies of human-machine interaction, the term *situated* denotes actions, whether originating in human beings, machines, or materials, that occur in a concrete real-world context at a particular time and place versus anytime, anyplace simulation, such as what takes place in online environments. In what anthropologist Lucy Suchman almost twenty years ago termed *situated action*, situation suggests "simply actions taken in the context of particular, concrete circumstances" (geciteerd uit Lucy Suchman, *Plans and Situated Actions / The Problem of Human-Machine Communication* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987, viii). Salter (xxxiv) citeert Suchman nogmaals: 'The coherence of a situated action is tied in essential ways not to individual predispositions or conventional rules but to local interactions contingent on the actor's particular circumstances' (Suchman 1987, 27-28).
  - 25 Bruce Ellis Benson, *The Improvisation of Musical Dialogue* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 3-4 (Godlovitch), 15, 118 (Gadamer). Benson: 'Gadamer claims that an ideal dialogue has what he calls "the logical structure of openness". I think there are at least two aspects to this "openness". First, the conversation often brings something into the open: it sheds new light on what is being discussed and allows us to think about it (or, in this case, hear it) in a new way. Second, the dialogue itself is open, since it (to quote Gadamer) is in a "state of indeterminacy". In order for a genuine dialogue to take place, the outcome cannot be settled in advance' (15).
  - 26 Dr. A. van der Schoot is verbonden aan de Universiteit van Amsterdam, Faculteit der Geesteswetenschappen, Departement Wijsbegeerte, Capaciteitsgroep Critical Cultural Theory.
  - 27 Het woord 'immuun' duikt in allerlei publicaties van Sloterdijk op. Een mooi voorbeeld komt uit *Du mußt dein Leben ändern / Über Anthropotechnik* (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 2009), waar Sloterdijk het woord 'Anthropotechniken' verklaart: 'Ich verstehe hierunter die mentalen und physischen Übungsverfahren, mit

- denen die Menschen verschiedenster Kulturen versucht haben, ihren kosmischen und sozialen Immunstatus angesichts von vagen Lebensrisiken und akuten Todesgevoelenszinnen zu optimieren' (23).
- 28 Van Maas verwijst naar Robert Hullot-Kentor, volgens wie Adorno's project onvoltooid bleef vanwege het ontbreken van een theorie van het luisteren; Adorno maakt niet duidelijk 'wat luisteren überhaupt is'. Van Maas meldt dat Lydia Goehr meent dat de reden hiervoor is 'dat Adorno luisteren niet belangrijk vond'. 'Adorno legt, met andere woorden, het primaat bij het object' (Van Maas, 16). Van Maas citeert Lydia Goehr uit haar bijdrage 'Dissonant Works and the Listening Public', *The Cambridge Companion to Adorno* (Tom Huhn (ed.); Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 239.
  - 29 Ook onderzoek bij 'sub-live concerten' zal straks in het Orgelpark mogelijk zijn: na aanstaande zomer zal het beschikken over een orgel dat concerten via digitale geheugentechnieken (MIDI) exact kan herhalen.
  - 30 Henk Verhoef (red.), *Het oude orgel van de Nicolaïkerk te Utrecht / Kroongetuige van de Nederlandse muziekgeschiedenis* (Zutphen: Walburg Pers, Stichting Nederlandse Orgelmonografieën, Stichting Peter Gerritsz orgel, Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, 2009). Daarin zijn met name de bijdrage 'Beschrijving van het orgel' (204-247) door Wim Diepenhorst en de bijdrage 'Het Peter Gerritsz-orgel van de Nicolaïkerk te Utrecht' (11-153) door Rogér van Dijk van groot belang.
  - 31 Het zogeheten 'Couperin-orgel' werd in gebruik genomen op 25 mei 1973, een maand na de officiële opening van het hoofdgebouw. Het orgel was een geschenk van de VU-vereniging. Het instrument is gebouwd volgens de principes van de Franse orgelbouw uit de 18de eeuw. Barokke Franse orgelmuziek was één van de specialismen van Ewald Kooiman (1938-2009, van 1987 tot 2008 bijzonder hoogleraar Orgelkunde aan de VU en organist van de VU), die ontwerp en bouw van het orgel samen met Frans Stam als adviseur begeleidde. Het Couperin-orgel is genoemd naar één van de belangrijkste componisten uit de Franse barok, François Couperin (1668-1733). De VU koos voor dit type instrument omdat het in Nederland hoogst zeldzaam is. Het orgel is gebouwd door de Franse firma Koenig (pijpwerk) en de Nederlandse firma Fonteijn & Gaal (techniek, kast). In 2005 is de intonatie van het orgel bijgewerkt door de firma Flentrop. De firma Kaat & Tjhuis (voortzetting van Fonteijn & Gaal) herzag aspecten van de techniek.
  - 32 De ontwikkeling van dit centraal stellen van muzikale situaties in de muzikwetenschap kent een boeiende parallel in de ontwikkeling van het Nederlandse denken over orgelrestauratie in de laatste decennia. Terwijl orgelrestauraties in de 20ste eeuw lange tijd 'reconstruerend' waren, zijn ze inmiddels bij voorkeur 'conserverend.' Eén van de redenen is dat achteraf zichtbaar is dat wat destijds als 'stijlgetrouw' of zelfs 'authentiek' restauratiewerk werd gezien, inmiddels herkend wordt als iets anders, namelijk als weerspiegeling van opvattingen van de betrokken experts. Het resultaat is dat hun 'Bescheidwissen' niet langer de primaire referentie kan zijn bij restauraties; referentie is hoe het te restaureren orgel zich presenteert, en wat de mogelijkheden zijn om die 'situatie' – een woord dat vanouds bij orgelrestauraties een belangrijke rol speelt – te respecteren. Zie met name de beleidsnota Klinkende Monumenten van De Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, uitgegeven in 2007. Daarin noteert de RCE dat restauraties 'sober en doelmatig' dienen te zijn; dat conserveren voor restaureren dient te gaan; en restaureren voor reconstrueren. 'Uitgangspunt', aldus de nota, 'bij het in stand houden, dat wil zeggen het onderhouden en restaureren, van monumentale orgels is het maximale behoud van het oude materiaal en het historisch gegroeide klankbeeld.' En: 'Reconstructies zijn slechts bij hoge uitzondering aan de orde en horen het resultaat te zijn van zorgvuldige afwegingen van alle factoren en overleg met alle betrokkenen. Het inruilen van een latere klankstilistische eenheid voor een "originele", in de betekenis van "authentieke", toestand wordt niet nagestreefd.'
  - 33 Peter Kivy staat in *Authenticities* (zie noot 14) vooral stil bij de drie vormen van historische authenticiteit. Het vierde type noemt hij in zijn hoofdstuk 'The other authenticity' 'personal authenticity'. Hij verwijst naar Thomas Carson Mark, die deze positie in zijn bijdrage 'The Philosophy of Piano Playing / Reflections on the Concept of Performance' (*Philosophy and Phenomenological Research* 41/1981) uitwerkt; zie Kivy 1995, 115-122. Kivy bekritiseert Marks basisidee dat muziek een discours is; hij meent dat dergelijke literaire noties niet bij nonliteraire kunst passen, bijvoorbeeld vanwege de functie van herhaling in muziek (Kivy 1995, 120-122). Interessant zou zijn het uitvoeren van orgelmuziek te vergelijken met het spelen, als acteur, van een rol in een toneelmonoloog, en de status van de uitvoering van 'een muziekstuk' met die van de uitvoering van een 'toneelstuk': anders dan bij muziek geldt het bij toneel als iets vanzelfsprekends een 'partituur', een 'tekst', bij elke uitvoering opnieuw te 'lezen' en er een nieuwe invulling aan te geven.